

FÖLDES GYÖRGYI

## SHOW. KLASSZIKUS ÉS MODERN EURÓPAI MINTÁK BORBÉLY SZILÁRD DRÁMÁIBAN<sup>1</sup>

Borbély Szilárd drámakötetében,<sup>2</sup> a *Szemünk előtt vonulnak elben*<sup>3</sup> a vallási hagyományokhoz kapcsolódó műfajoknak és az antik drámahagyománynak a modern európai drámai és színházi törekvésekkel való ötvözésével kísérletezik, ezeket próbálja egybehangolni. Az eredményt leírhatjuk műfaji mozaikszerűséggel, sokszoros történeti rétegzettséggel, ugyanakkor mégiscsak jellemzi valamiféle organikus összeérett-ség is, s az sem kérdéses, hogy úgy épül be a variábilis európai (nyugat-európai és kelet-közép-európai) kánonba, hogy önmagában is – mintegy modellként – felmutatja annak sokszínűségét.

Az *Olaszliszakai*<sup>4</sup> a görög sorstragédiák kifordítása (a szerző megfogalmazása szerint sorstalandréma), melybe közben beékelődnek a pészachi Haggáda történetei. Az *Akár akárki*<sup>5</sup> a 15. századi moralitásjáték egy újabb modern (ellen)verziója, egyesítve a haláltánc elemeivel és a Brecht-féle színház elemeivel (Borbély ámoralitásnak nevezi). A *Szemünk előtt vonulnak el*<sup>6</sup> „teológiai-politikai revű”, cirkuszi elemekkel, barokkos élőkép-flashekkel és az abszurd darabokra jellemző dialógustechnikával, az *Istenasszony Debrecen*<sup>7</sup> pedig Kazinczy emlékiratai alapján megírt „theátrumi bohózkodás”, vásári komédia. (Ez utóbbi darabról ebben az előadásban most nem lesz szó, mert a többinél kevésbé mozgatja meg a kelet-közép-európai és a nyugat-európai műfaji kánont.)

---

<sup>1</sup> A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban című, 125791 nyilvántartási számú NN\_17 pályázat keretében készült.

<sup>2</sup> Jelen írás előzménye: Földes Györgyi: Műfaji kavalkádban vonulnak el. *Beszélő*, 2011/9. sz. 55–60. o.

<sup>3</sup> Borbély Szilárd: *Szemünk előtt vonulnak el (drámák)*. Budapest, 2011, Palatinus.

<sup>4</sup> Borbély Szilárd: Az Olaszliszakai. In Borbély 2011, 5–50. o.

<sup>5</sup> Borbély Szilárd: Akár Akárki. Borbély 2011, 51–177. o.

<sup>6</sup> Borbély Szilárd: *Szemünk előtt vonulnak el*. Borbély 2011, 179–242. o.

<sup>7</sup> Borbély Szilárd: *Istenasszony Debrecen*. Borbély 2011, 243–340. o.

Olaszliszka szőlősein kívül sokáig csodarabbijairól volt leginkább nevezetes (a 19. századi hászid cádikról, reb Herseléről, és a már 20. században élt Friedländer Hermanról), aztán a 2006-os lincselés azok számára is ismertté tette a nevét, akik még nem hallottak erről a hegyaljai településről. A drámában tematikailag egy újsághírből indulunk tehát, ám például a műfaji meghatározás („sorstalandráma”) a sorsdráma műfaját mozgósítja, azt visszájára fordítva. Formailag illeszkedik hozzá, mert bír az eredeti, ógörög változat egyes jellegzetességeivel (legfontosabb a kar jelenléte és rezonőr funkciója), ám főszereplője, a kislányai szeme láttára megölt tanár – aki névtelen, s megjelölése is ennyi: „Áldozat” – már csak mai emberként is szükségszerűen magában hordozza sorstalanságát: senki nem lehet a sorsával teljesen tisztában, az abszurdításba átcsúszott világ kiszámíthatatlansága folytán eleve is sorstalanságra ítéli a pusztán „bioprogramként” élő embert, akinek kiüresedett élete számok ígézetében, bűnügyi hírek, reklámok kevésbé reflektált befogadásával s céltalan járkálással telik. Itt azonban már egy dramaturgiai problémához érkezünk, a főszereplő ugyanis idealizmusa folytán mégis kissé kilóg az átlagemberek közül, s emiatt nehéz eldönteni, gerincességét igyekszik őrizni, vagy egyszerűen csak vak; hogy csodáljuk ezt az erkölccsiséget, vagy végérvényesen múzeumi tárlóba való, mumifikálódott csodalényként tekintünk a férfirra. Mindkét álláspont alátámasztására lehetnek érveink. Az egyikhez utalhatunk a többször is megidézett Jób-történetre, aki minden megpróbáltatása ellenére, elszántan megmarad Isten tiszteleténél, s nem hagyja magát megkísérteni a Sátán által. Másrészt viszont ott vannak a főhősnél bizonyos értelemben sokkal tisztábban látó, alig tizennégy éves lánya replikái, az újságírók kara által levont konzekvenciák, s a már megemlített műfaji megjelölés: ezek viszont azt a feltevést erősítetik bennünk, hogy a főszereplő nem világos akarattal megy elébe a sorsának, annak lényegét nem látja, képtelen számot vetni a hagyományos etika és értékrend – sőt logika – felszámolódásával. (Ekképpen a sorstalanság szó két irányból – a szereplő beállítódása és a világ alapminősége felől – is megközelíthető lenne, akárcsak Kertész Imre regényének esetében. A kegyetlen gyilkosság ekképpen nem több pusztán „bal-esetnél”, mint azt a megfelelő felvonás címe is mutatja.) A lét abszurdítását bizonyítja a tettesek magatartása is, akiket – féktelen brutalitásuk mellett – leginkább a felelősségükkel, bűnükkel való számvetés teljes hiánya, s legfőképp irracionalitásuk jellemmez. Előbbire példa a már említett, dokumentumstátuszú levél és a vádban szereplő „lincselés” szóért való kártérítés követelése, utóbbira a helyszínelésen elhangzott, a teljes értelemnélküliséget felmutató párbeszéd, amelyek mindegyike a nyelv semmiért garanciát nem vállaló voltaig visz el.

Ehhez képest viszont mintha mégis lenne feloldás, de aztán még sincs: sokszoros csavar ez, vagy még inkább, a levonható tanulság árnyalása? Mert most jutottunk el a mű másik, első pillantásra kicsit szervesetlenül érintkező rétegéhez, a zsidó valláshoz kapcsolódó többféle forrásból táplálkozó utaláshoz, idézethez, tradícióhoz: a bibliai Jób-történethez, a pészachi Haggáda láncolatos gödölye-meséjéhez (ahol a gödölyét felfalja a macska, a macskát széjjelszagatja a véreb, azt megveri a furkósbot, s így

tovább, mígnem el nem jutunk a „mindennél erősebb” Isten szintjéig), a híres liszkai cádik által elmondott anekdotához, és az ő sírját megtekinteni szándékozó Idegen olaszliszkai látogatásához. (A darab egyik forrásául szolgáló Haggada műfaji összetettsége egyébként meg is előlegezi a dráma ilyen jellegű sokszínűségét, amennyiben többféle műfajú szöveget, szerkezeti elemet vegyít: narratív részeket, áldásokat, imákat, zsoltárokat, verseket, meséket, kommentárokat, dalokat.) A források közös interpretációja, kontextusba beilleszthetősége mintha három alapvető irányba mutatna: egyfelől a zsidó és a keresztény vallás összeegyeztethetősége felé, aztán az „Isten mindennél hatalmasabb”-elv irányába (ami sugallhatja egyfelől a sors elfogadását, de – főleg a gödölye-mesére gondolva – a büntetés szükségszerű bekövetkeztetését is), harmadrészt pedig a zsidó vallásosságnak a hagyományon s az ennek továbbélését biztosító emlékezésen alapuló volta felé („emlékezni muszáj”, „emlékezzünk, hogy mond hassuk együtt, Ámén”,<sup>8</sup> mondja a kar). Csakhogy az emlékezetet meg az elbeszélés őrzi, a tényeket átíró nyelv, és természetesen alakítja a felejtés is: így lesz az emlékezet által igaz a hamis, megtörténtté a soha meg nem történt, s erre már az Isten mindentudása sincs kihatással. A kar lezáró szavai szerint „Isten előtt nincs Áldozat. / Nincs Gyilkos önmagában, / csak a többiek, testvérek, / barátok, rokonok között. / Minden tett, a jó meg a rossz is / az emlékezet által marad fenn, / és kapja meg azt, / hogy mi a jó, mi a rossz éppen. / Csak a fájdalom marad, / ami lerakódik a csontba / keményen...”<sup>9</sup> A darab komplex szerkezetű, s különálló részei – amelyek közül némelyiket dalként és tánccal szokás előadni – valójában előrevetnek ahhoz a modern revüműfajhoz, amely a kötet két belső (második és harmadik) darabját jellemzi; viszont érdekes módon már a múlt felől erre predesztinálta a darabot a Haggada felépítettsége is, mármint hogy dalokat és betétszövegeket tartalmaz.

Ugyancsak régi, ezúttal középkori hagyományokat elevenít fel az *Akár Akárki*, olyanokat, amelyeket természetszerűleg azóta már továbbírt a (poszt)modern is. Vagyis egyfelől, amint a cím is mutatja, az *Akárki* című középkori allegorikus moralitásjátékot használja fel nyolc példázatával, melynek egyéb újabb – közelmúltbeli és kortárs, nyugat- és kelet-közép-európai – verziói is beépülnek intertextuálisan, másfelől a késő középkori és reneszánsz haláltánc-tradíció is átüt a szerkezeten (a haláltánchoz hasonló, bár egy kicsit szigorúbb láncszerkezetre példa a drámatörténetből szexualitás-tematikában juthat az eszünkbe: Schnitzlertől a *Körbe-körbe*, Kornis Mihálytól pedig a *Körmagyar*).

Az *Akárki*-hagyomány amúgy rendkívül széles, Tóth Miklós rendező doktori disszertációjában például a ténylegesen e körbe tartozó színdarabokat három csoportba sorolja:<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Borbély 2011, 22, 23. o.

<sup>9</sup> Uo. 41. o.

<sup>10</sup> Tóth Miklós: *Akárki a kortárs európai drámairodalomban* (doktori disszertáció). Budapest, 2013, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola.

1. csoport (Tóth Miklós itt Hofmannstahl 1911-es átdolgozásából indul ki, bár szerintem épp ez a mű ennél kicsit absztraktabbúl értelmezhető): az e csoportba tartozó darabok a főhős köré valóságos életfolyamatokat és valós emberi viszonylatokat teremtenek – Kárpáti Péter (*Akárki*), Garaczi László (*Jedermann*), Roland Schimmelpfennig (*Berlin, Greifswalderstrasse*) és Tasnádi István (*Finito*).
2. csoport (idetartozik az eredeti, a 15. századi darab is): Akárkit, megfosztva valós emberi viszonylataitól, megtartja a teatralitás absztrakt közegében – Tadeusz Słobodzianek – Piotr Tomaszuk (*Borsógörgető*), Thuróczy Katalin (*Akárki*).
3. csoport: itt már kifejezetten és hangsúlyosan színházi előadásként (például revüként) absztrahált Akárki-darabokról van szó – Sybille Berg (*Helge élete*), és idesorolható Borbély Szilárd *Akár Akárkije*, amelyet most vizsgálni fogunk.

Csupán illusztrációként egy-egy részletesebb példa a három csoportból: Garaczi *Jedermann*-jában<sup>11</sup> – amelynek műfaja „mortalitás” – az önmagát halálos betegnek hívó Árpi vállalkozásba kezd a majdan özvegységre jutó felesége megsegítésére (holott utóbb kiderül, az megcsalja, és minden tekintetben elárulja): üzeneteket visz pénzért a hozzátartozóktól az elhunytaknak. A lengyel színház fenegyerekének számító Tadeusz Słobodzianek és Piotr Tomaszuk közös alkotásában, a *Borsógörgető*-ben,<sup>12</sup> amely egyszerre Akárki-parafázis és Megváltó-történet, a Fiú lelkéért küzd az Ördög és Szenteske, ám ő hiába váltaná meg szeretetével és fájdalmas próbatételével a szüleit, azok munkában és a hétköznapi életben kiürült lelke már nem képes érzelmekre. A harmadik csoportban találjuk Sybille Bergtől a *Helge élete*-t<sup>13</sup> című zenés-táncos revüjét – amely így formailag is rokon az *Akár Akárkivel* –, amelyben egy posztapokaliptikus vízió keretében az emberek helyét átvevő állatok minden este egy-egy halott ember életéből idéznek fel, játszanak el jeleneteket, most éppen egy hétköznapi nő, Helge sorsát mutatják be.

Visszatérve a Borbély-darabra, abban a „mindenki halandó”-tétel alapján olyan társadalmilag különböző státuszú – bár jellemzően városi környezetben élő – szereplőket ér el a vég, mint a külvárosi, lecsúszott értelmiségi, a banki reklámakciókat leső nő, a pénzbehajtó, a Jehova Tanúja, a banki alkalmazott, a színházi takarítónő; de akik átmenetileg megússzák, azok is roppant aktuális alakok: egyszerűbb képlettű, sematikusabban felvázolt „szomszédok” (hajléktalan, eladólány), néha pedig erősebb kontúrokkal felvitt, illetve időszerűségük ellenére is egyenesen groteszkül vagy legalábbis karikatúraszerűen ható figurák, mint a bérsorbanálló, vagy az egyéjszakás kalandjából hajnalban munkába tartó nő, a transzvesztita, meg a vele elmélyült pár-

<sup>11</sup> Garaczi László: *Jedermann*. In Garaczi László: *Bálnák tánca: három színpadi játék*. Budapest, 1994, Pesti Szalon, 91–129. o.

<sup>12</sup> Tadeusz Słobodzianek: *Borsógörgető*. In Tadeusz Słobodzianek: *A mi osztályunk*. Ford. Pásztor Patrícia. Pozsony, 2012, Kalligram, 59–87. o.

<sup>13</sup> Sybille Berg: *Helge élete*. In Szilágyi Mária (szerk.): *Az arab éjszaka: kortárs német drámaírók antológiája*. Ford. Forgách András. Budapest, 2013, OSZMI – Creatív Média, 229–262. o.

beszédet folytató hajléktalan filozófus. Tehát – akárcsak az előbbi drámában – ők sem realista, pszichológiai megközelítéssel is elérhető karakterek: elrajzoltóságuk ellenére ugyancsak típusok, s életszerűségüket elbizonytalanítja dramaturgiai szerepük is. Mint a darab bevezetőjében a szerző felvázolja: „a jelenetekben három aktív cselekvő vesz részt: Beszélő, Ellenlábás, illetve Rezonőr.” Mert persze mire is szolgálna mindez, ha nem annak megmutatására, hogy mindenkit elvisz a kaszás, hogy szükségszerűen lecsap a fogyasztói társadalom bio- és konzumlénnyé egyszerűsödött és az élet által amúgy is bedarált tagjaira is (kevés a kivétel, pl. a holland rabbi, a filozófus, a szerzetes); ám a pillanatot és a halálnemet illetően elég véletlenszerűen teszi ezt, mintegy így is felmutatva a lét értelmetlenségét. A szereplők azonban rendelkeznek valamiféle tudatossággal, maguk beszélnek saját életük hiábavalóságáról, s egyáltalán a modern lét abszurdításáról: ez azonban részben műfaji sajátosság, a haláltáncok fontos vonása, hogy a vég pillanatában és perspektívájában a delikvens átlátja saját életének hiábavalóságát – csak éppen itt a többiek is ekként nyilvánulnak meg.

Mindehhez még hozzájárulnak a brechti epikus színház paneljei is, az elidegenítő effektek, amelyek a beleélést ellehetetlenítve elgondolkodásra, kritikus magatartásra sarkallják a nézőt. Ezek közé tartozik például a Prológus, a nézőtér bevonása a játékba, az ide-oda vándorló Akárkimaszk, továbbá hogy a jeleneteket, e minidarabokat dalok választják el egymástól, amelyeket hol az embereket játszó szereplők, hol Akárki, hol az Akárkimaszket viselő Holttest ad elő, olykor tánc kíséretében.

Ezek a dalok egyszerre szólnak hétköznapi kilátástalanságokról és relativitásokról (az *Alkalmazott-dal*, a *Bérember dala*, a *Nemi identitás dala*) meg az anyagban, a teremtés materiális voltában kódolt mulandóságról (*Gólem dala*, *DNS-dal*). A „színház a színházban”-effektust, a hangsúlyozott színházszerűséget az intertextualitás is segíti, mert a 15. századi moralitással ellentétben a különböző, az életben valamiképpen fontosságra szert tevő emberi tulajdonságokat nem allegorikus alakok jelenítik meg, hanem színházi szerepként hivatkoznak rájuk, egy Akárki-előadás részeként, amelyre a Lelkiismeret vásárolhat jegyet (merthogy „végül is minden játék csupán, / az emberek közötti viszonyok, lám”).<sup>14</sup> Aztán a szerző *A szerepek dalában* az összes erény hiábavalóságát, csupán nyelvi, s emiatt relatív létezését figurazza ki – ebben a tekintetben Pirandello híres darabjával, a *Hat szerep keres egy szerzőt* cíművel is látok némi rokonságot –, majd a tanulság kimondását kerülgető, végül mégiscsak megfogalmazó Epilógus után tanúi lehetünk a fergeteges haláltánc-shownak. Bár a brechti elemek adják talán a legfontosabb referenciapontokat, érdemes emlékeztetni, hogy a revüszzerűség, majdnem cirkuszi hatás viszont ugyancsak visszavezethető Max Reinhardt arénaszínházáig, aki a Berliini Nagyszínházban például ókori görög drámákat rendezett meg, de a Salzburgi Ünnepi Játékokon éppen Hoffmanstahl *Akárkijét* is színre vitte – a tömegjelenetekből és mozgalmasságból következhet ez az előadás is.

~~~~~  
<sup>14</sup> Borbély 2011, 145. o.

Ráadásul, ha Borbély *Akár Akárkije* revü, a *Szemünk előtt vonulnak el* végképp az, s még inkább cirkuszi látványosságnak tekinthető, mint klasszikusan színpadinak: Követek és Kengyelfutók, Tanácsosok, Szolgák, Kísérők, Statiszták, gogo-girlek és gogo-boyok zenés parádéja, amelyet Újságírók hada kísér. S míg az kérdéses, találnak-e egy Kurt Weil-tehetségű, de legalábbis méltó komponistát az előbbi darab amúgy briliáns dalszövegeihez, itt pontosan meg van határozva a zenei aláfestés: különös módon többnyire klasszikus, olykor kifejezetten vallásos alkotások, Bach, Purcell, Vivaldi művei (illetve egy ízben megszólal a Dead Can Dance is). A szereplők bohócosan öltözött, egyszersmind marionettszerű figurák, zsinóron rángatott mozgó bábok, barokkos gesztusokkal, művi hanghordozással. Sőt, valamiféle kikacsintást is felfedezhetünk a joggingot viselő kengyelfutók mozgását és párbeszédét illetően az abszurd (más megközelítés szerint: groteszk) filmjátás felé is, nevezetesen a Terry Gilliam – Terry Jones-féle *Gyalog-galopp* híres, ló nélkül lovaglós kezdőjelenetére (különösen, hogy a szóban forgó jelenet kísérőzenéje éppen Purcell Artúr királya). Ebben a tekintetben – a teatralitást, illetve még pontosabban a cirkuszi látványszerűség előtérbe kerülését illetően – a darab közelíthető Schilling Árpád kísérleteihez, a *Hazámhazámhoz* (a Krétakör Fővárosi Nagycirkuszbeli előadása, társszerző: Tasnádi István), sőt, indirekt módon a párizsi La Villette-ben előadott narratív újcirkusz-rendezéséhez is (*Városi nyulak*).

Borbély *Szemünk előtt vonulnak...* című drámája mindamellett egy platóni ihletű dallal kezdődik. Csakhogy e percben a dolgok már nem árnyak, valami árnyai, modelljük mintha elveszett volna, a képek mögül eltűnt, ami szavatolná érvényességüket: Baudrillard-féle szimulákrumok ők.<sup>15</sup> Legfőképpen a Herceg az, aki pedig az Első Mozgató, sőt az Első Mozgatót Mozgató Mozgató, vagyis mindennek tőle kellene függnie. Arcát nem látta soha senki, parancsairól mindenki csak hallomásból tud: a világ tehát e semminek az – ekképpen kiüresedett – következménye. Ehhez képest viszont a Herceg a szeretetet hirdető Jézus is, továbbá az ország rettegett diktátora (uralkodását inség, terror és teljes anyagi és kulturális lepusztultság jellemezi, az udvartartást leszámítva a lakosság arctalan, félállati létbe csúszott „bennszülöttek” maszszája). Szimulákrumország groteszkre hangolva, ahol is az Epifánia, a megtestesülés a legfőbb ünnep, melynek legfőbb ceremóniája az idea megtestesülésének felmutatása helyett a képcseré: ekkor találkoznak a voltaképpen körbe-körbejáró követi menetek, hogy miután végighordozták az országon, átadják egymásnak – immár sokadjára – a Herceg és az Infánsnő arcképeit, mintegy pótlendő a tényleges, testi szerelmen is alapuló házasságot. Csakhogy „baleset” történik, az Infánsnő portréja helyére titokzatos módon egy szegény sorsú, s a gyermekét a karján hordozó, aranszegélyes kék-vörös ruhás fiatalasszony arcképe kerül, s az ezúttal viszont tényleges, élő modell azt állítja, beleszeretett a Herceg képmásába, ráadásul gyermekének fogantatása homályos előt-

<sup>15</sup> Baudrillard, Jean: A szimulákrum elsőbbsége. Ford. Gángó Gábor. In Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.* Szeged, 1996, Ictus-JATE, 161–193. o.

te. Sok vonásában ismerős história, Jézus-születéstörténet verzió, amelyben ráadásul Apa és Fiú lényegi azonossága is benne foglaltatik, sőt az előbbi eredeti láthatatlansága is érthetővé válik. Itt valahogy végleg keserűvé lesznek a történetek: a madonnát és kisfiát – biztos, ami biztos alapon – elhurcolják, a Halál Menetébe száműzik, s továbbra is él bennünk a kétely: ez a kegyetlen Isten nem létezik, csak a rá hivatkozó, s belőle élő intézményesített gonoszság mutatja fel nekünk mindegyre a képét.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> A darabok színházi előadásainak revüszerezését bemutató két videotrailer: az egyik a budapesti Katona József Színház *Az Olaszliszka*i című bemutatójának előzetese (rendező: Máté Gábor): <https://www.youtube.com/watch?v=bCsNTJe0piU>, illetve az *Akár Akárki* előadása a Homo Ludens Project és a Maszk Együttes együttműködésében (rendező: Benkő Imola): [https://www.youtube.com/watch?v=\\_y52UiagBrY](https://www.youtube.com/watch?v=_y52UiagBrY)